

ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ Н. В. ГОГОЛЯ: ОТ «АРАБЕСОК» К «ВЫБРАННЫМ МЕСТАМ ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ»

Понимание искусства как наиболее действенного средства спасения человеческой души, с одной стороны, и трагическое осознание двойственности эстетических переживаний, с другой стороны, питали гоголевскую рефлексию относительно целей, задач и возможностей художественного творчества. Писателю пришлось пройти долгий и мучительный путь исканий, прежде чем удалось решить этот жизненно важный для него вопрос. Впервые он был серьезно поставлен Гоголем в статьях сборника «Арабески».

Так, в статье «Последний день Помпеи», восхищаясь красотой картины художника Брюллова, Гоголь приходит к выводу: искусство должно поражать, поэтому оно не может обойтись без *эффектов*. Но как быть, если это сильнейшее оружие оказывается в руках недобросовестного художника, чья единственная цель – стяжать славу любыми путями? Эффекты в его произведениях «если ложны, то вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее» [Гоголь, 1984, 6, 109]¹. Необходимо особое чутье, чтобы отличить подлинное искусство от ложного: «В руках истинного таланта они (эффекты. – Ю. А.) верны и превращают человека в исполина; но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия» [Там же]. Но вот что примечательно: хотя один из главных героев повести «Портрет» художник Чартков обладал таким чутьем, это не уберегло его от гибели.

¹ Далее ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь восхищается величественными сооружениями прошлого и сравнивает их с современными ему незатейливыми строениями: «Мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания... из которых редкие останавливают изумленный глаз величием рисунка или своевольною дерзостью воображения, или даже роскошью и ослепительной пестротой украшений» [6, 61]. По мнению автора статьи, современная архитектура не выполняет основного предназначения искусства: она не воспитывает вкус и не способствует улучшению нравов. Ей не дано завладеть воображением зрителя, восхищать и поражать его. В ней нет подлинного величия и нет устремленности ввысь, как это было в античном и средневековом искусстве. Средневековью с его цельным религиозным мировоззрением Гоголь отдавал предпочтение, и готическая архитектура являлась для него образцом: «Она обширна и возвышенна, как христианство» [6, 62].

Именно в статье «Об архитектуре нынешнего времени» задолго до «Выбранных мест из переписки с друзьями» впервые отчетливо зазвучала мысль о преимуществе религиозного искусства над светским. Лучшие творения готики были созданы в «те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу, к нему одному рвался и пред ним, почти в виду его, благоговейно поднимал молящуюся свою руку» [6, 62].

Размышляя об архитектуре своего времени, воплотившей основные свойства современности, Гоголь снова и снова возвращался к проблеме уместности эффектов и убеждался в их необходимости. Подлинное произведение архитектуры «должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя, чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину...» [6, 67]. Особое значение в архитектурной организации Гоголь придавал приему *контраста*: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности, красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» [6, 69].

Мысль, которая чаще всего звучит в сборнике «Арабески», это мысль о необходимости *синтеза искусств*, всевозможных приемов и форм, повышающих эмоциональное воздействие на публику и способствующих благотворному влиянию на человеческие души.

Здесь обнаруживается безусловное барочное влияние, в значительной степени опосредованное романтической эстетикой. Согласно гоголевским представлениям, новое искусство, дабы осуществить свою воспитательную, а по сути спасительную, функцию, должно быть синтетично. Оно должно примирить крайности, усвоить плодотворные начала предшествующих эпох. Реализация идеи синтеза искусств восхищала писателя в картине Брюллова «Последний день Помпеи»: «Когда я глядел в третий, в четвертый раз, мне казалось, что скульптура – та скульптура, которая была постигнута в каком-то пластическом совершенстве древними, – что скульптура эта перешла наконец в живопись и сверх того прониклась какой-то тайной музыкой» [6, 112].

В статье «Скульптура, живопись и музыка» автор выстраивает градацию видов искусства, традиционно связывая каждый из них с определенным историческим этапом развития человечества: скульптуру с античностью, живопись и музыку с периодом христианства. Все три названные в статье вида искусства вызывают авторское восхищение. Но, исходя из духовных потребностей современности, художник отдает предпочтение живописи и музыке перед скульптурой. При всем своем великолепии скульптура не современна, так как «чувство красоты пластической, спокойной пересиливает в ней стремление духа» [6, 19]. Она была царицей искусств в гармоничной античности, вся религия которой заключалась в красоте. Но она не соответствует духовным потребностям человека Нового времени. «В ней нет тех тайных, беспредельных чувств, которые влекут за собою бесконечные мечтания. В ней не прочитаешь всей долгой, исполненной потрясений и переворотов жизни» [6, 20].

Еще более трепетно относился Гоголь к живописи и музыке, «которых христианство воздвигнуло из ничтожества и превратило в исповинское» и которые стали порождением глубокой человеческой духовности. Устремленность личности к Богу позволила искусству «исторгнуться из границ чувственного мира» и «наполнить душу небом» [6, 20]. Религиозный характер нового искусства особенно подчеркивается писателем. Это искусство должно рождать не наслаждение, а стремление сочувствовать, сопереживать радостям и горестям ближнего, оно должно способствовать очищению и преображению души.

Кроме того, возможности нового искусства гораздо более обширны. Так, живопись раздвигает границы изображения: «Она берет уже не одного человека... она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, в ее власти; вся тайная гармония и связь человека с природою – в ней одной» [6, 21]. Живопись становится более современным способом художественного познания действительности на стыке духовного и телесного. Выше ее – только музыка, которая представляет собой чистую духовность: «Она вся – порыв; она вдруг, за одним разом отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир. Она властно ударяет, как по клавишам, по его нервам, по всему его существованию и обращает его в один трепет. Он уже не наслаждается, он не сострадает – он сам превращается в страдание... <...> Она томительна и мятежна, по могущественней и восторженней под бесконечными темными сводами катедраля, где тысячи поверженных на колени молельщиков стремится она в одно согласное движение, обнажает до глубины сердечные их помышления, кружит и несется с ними горе, оставляя после себя долгое безмолвие и долго исчезающий звук, трепещущий в углублении остроконечной башни» [6, 21].

Сила музыки в ее иррационализме. Она способна дать человеку переживание в чистом виде, наполнить душу божественной благодатью. В отличие от живописи, музыка гораздо более многогранна и, самое главное, высоконравственна. Не случайно возникает величественный образ собора, под сводами которого раздаются церковные песнопения и люди достигают наконец долгожданного с единения. В этом особые возможности музыки и лирики: взывая к древнейшим, глубинным уровням человеческого сознания, они способны объединить людей в едином душевном порыве и устремить их помыслы к небесам. Гоголевское эстетическое сознание сопрягает понятия *музыкальности* и *лиризма*, считая их универсальными способами воздействия на человеческую душу. Музыкальность и лиризм становятся для писателя важнейшими составляющими истинной художественности, призванной воспитывать, спасать и воскрешать человеческие души.

Самым ярким образцом такой художественности Гоголь считал творчество Пулкина, гармонично соединившее в себе живопис-

ность, музыкальность и лиризм. В статье «Несколько слов о Пушкине» автор называет своего великого современника то собственно поэтом, то художником, то певцом, а его произведения – то поэмами, то песнями, то «ослепительными картинами». Величайший гений Пушкина проявился в том, что оказался способен постичь всю глубину «неблестящих с виду русских песен» и передать их напевное звучание в своих стихах [6, 59]. Он сумел живописать во всей полноте особенности русской жизни. Важнейшими характеристиками его «кисти» явились широкий размах, быстрота и смелость. В его слове «бездна пространства», оно столь ярко и выразительно, что подобно мазку живописца: «Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает» [6, 59–60].

Но именно попытки постижения пушкинского гения обнаруживали значительную разницу в мировосприятии писателей. Как верно заметил С. Бочаров, на пушкинском фоне гоголевские нарушения обозначены гораздо резче [см.: Бочаров, 1979, 433]. Катастрофическое сознание Гоголя, которое явилось полной противоположностью оптимизму и ренессансной гармонии пушкинского сознания, фиксировало необратимый распад реальности, произошедший в силу отпадения человечества от божественных законов и его погружения в пошлость и бездуховность. Эсхатологические представления писателя о грядущем конце мира требовали значительного пересмотра взглядов на искусство, которому Гоголь отводил ведущую роль по спасению и преображению человеческих душ. Изысканная поэзия Пушкина в этом случае годилась лишь для натур утонченных. А что же было делать с наивной толпой, не способной оценить всей глубины его поэзии и готовой поддаться любому более или менее сильному впечатлению?

Чтобы завладеть вниманием «простолюдина», искусство должно было использовать весь арсенал имеющихся у него средств воздействия. Оно должно было будоражить, поражать, будить воображение, исторгать вопли ужаса и слезы восторга. Пытаясь решить проблему двойственности эстетических впечатлений, Гоголь уже периода «Арабесок» все больше склонялся к мысли о религиозной основе искусства. Показательна в этом плане притча «Жизнь». Темпоральная многоплановость притчи позволяет особым

образом организовать ее смысловое пространство, представляя весь текст как нечто универсальное, эмблематическое.

Автор как бы прокручивает историю человечества на несколько тысячелетий назад, помещая в единое временное пространство три крупнейшие мировые цивилизации: Египет, Грецию и Рим. Для них это время заката, время гибели: «Весь воздух небесного океана висел сжатый и душный. Великое Средиземное море не шелохнет, как будто бы царства предстали все на Страшный суд перед кончиною мира» [6, 86]. Очевидна переключка с книгой Иоанна Богослова, повествующей о грядущем Страшном суде, за которым последует конец мировой истории и наступление новой эры под знаком христианства. Совмещение разновременных событий становится возможным лишь в том случае, когда «время неизбежно теряет признак необратимости», а «ход жизни и истории изображается в виде циклических повторов». Для Гоголя подобное пространственно-временное совмещение необходимо, чтобы противопоставить древним идеалам человечества новую цивилизацию – христианство: «...высоко в небе стоит звезда и весь мир осияла чудным светом» [6, 86]. Оно призвано синтезировать в себе лучшие достижения прошлого и дать человечеству то, что дарует ему спасение, – веру в единого Бога и глубокую духовность. «Жизнь» – это идеологическая программа Гоголя, где апокалиптический сюжет *гибели – возрождения* (который будет повторен в повести «Портрет») разворачивается во всей полноте. Но это и эстетическая программа писателя: в притче уже отчетливо звучит мысль, характерная для более позднего творчества Гоголя, о предназначении искусства служить сокровищам на небе, а не на земле.

Проблема связи искусства и религии особенно явственно поставлена Гоголем в повести «Портрет». Данное произведение подверглось тщательной переработке. Первая редакция повести была опубликована в 1835 г. в сборнике «Арабески», демонстрируя вместе с другими произведениями и статьями книги систему гоголевских взглядов на искусство. В 1842 г. свет увидела вторая редакция «Портрета», значительно отличавшаяся от предыдущей. Однако критики не обратили особого внимания на эту редакцию. Новое издание знаменовало важный этап духовных и художественных исканий Гоголя, что было замечено лишь

некоторыми из наиболее близких друзей писателя. Так, в марте 1843 г. С. Шевырев в письме Гоголю отозвался о новом тексте «Портрета» следующим образом: «Ты в нем так раскрыл связь искусства с религией, как еще нигде она не была раскрыта. Ты вносишь много света в нашу науку и доказываешь собою назло немцам, что творчество может быть соединено с полным сознанием своего дела» [Переписка Гоголя, 1988, 299]. Шевыреву одному из немногих удалось обозначить основное содержание гоголевской деятельности по переделке «Портрета» – обоснование необходимости связи искусства с религией.

Единство этики и эстетики как важнейший элемент художественного сознания Гоголя ярко представлено уже в «Арабесках». Но в первой редакции «Портрета», вошедшей в состав сборника, амбивалентность искусства еще не преодолена и не снята. Идея о необходимости нравственных и духовно-религиозных основ творчества провозглашена в гоголевской публицистике раннего периода, но подлинное художественное подтверждение она получает только в более поздней, второй редакции повести «Портрет».

Принципиальная разница между первой и второй редакциями повести обнаруживается с того момента, когда в лавке на Щукинском дворе среди прочего живописного хлама художник Чартков находит таинственный портрет. Эстетическое чутье подсказало герою, что перед ним картина мастера. «Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [3, 65]. В первой редакции художника поражает все та же «странная живость» глаз на портрете. Но именно она делает полотно почти совершенным. *Натурализм* здесь не исключает *художественности*, а, наоборот, предполагает ее. Но она таит в себе нечто бесовское и потому пугает героя. Стать совершенным портрету в первой редакции повести мешает некая незаконченность. Во второй редакции даже законченный портрет не мог бы стать подлинным произведением искусства, потому что чрезмерная живость изображения разрушает гармонию всего произведения. Здесь натурализм, как раз напротив, исключает художественность.

Портрет во второй редакции не гармоничен и потому не может быть назван подлинным произведением искусства. Но его способность разрушать гармонию окружающего мира фиксируется автором уже в раннем тексте повести. Так, оставшись один на один с портретом, герой испытывает странные ощущения: «Свет луны, который содержит в себе столько музыки, когда вторгается в одинокую спальню поэта и приносит младенчески-очаровательные полусны над его изголовьем, – этот свет луны не наводил на него музыкальных мечтаний; его мечтания были болезненны» [3, 218]. Портрет таинственного ростовщика *не музыкален*, поэтому дисгармония, распространяемая им, только усиливает тревогу и рождает дурные предчувствия в душе героя.

Эволюцию гоголевских взглядов на искусство, отраженную в двух редакциях «Портрета», ярко представляют монологи художника Чарткова. Мысль об опасности чрезмерного приближения к действительности в первой редакции повести обозначена в виде вопроса: «Отчего же этот переход за черту, положенную границу для воображения, так ужасен? Или за воображением, за порывом следует, наконец, действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком...» [3, 215]. Пока это выглядит «странной, непостижимой задачей». В монологе Чарткова образца 1842 г. разрешение дано в качестве предположения: «Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нстройным криком?» [3, 70].

Чрезмерное приближение к действительности опасно, если в этом только верное следование ее законам, если в изображении нет «чего-то озаряющего», не видно светлой души художника, служащего Добру. Именно этой светлой идеи, озаряющей произведение настоящего художника, нет ни в «малеваниях» со Пцукиного двора, ни в дьявольском портрете ростовщика. И потому в нем видна лишь «та странная живость, которую бы озарило лицо мертвеца, вставшего из могилы» [3, 70].

На портрете лежит печать дьявола – это очевидно в текстах обеих редакций. Но последняя редакция повести делает это еще более очевидным, актуализируя апокалиптический мотив *видения – ведания*: Гоголь сокращает описание изображения на портрете и характеристику его глаз помещает в конце, что

способствует нарастанию эффекта потрясения. Глаза на портрете становятся проводником в потусторонний мир. Заглянуть в них означало бы познать неведомое, но страшное и губительное для человека. Чрезмерная живость изображения оборачивается сверхъестественным и производит на толпу зевак, стоящих перед лавкой, неизгладимо сильное и тягостное впечатление: «Женщина, остановившаяся позади его (Черткова. – Ю. А.), вскрикнула: “Глядит, глядит”, – и попятилась назад» [3, 65].

Восклицания неизвестной женщины из толпы нет в первой редакции, где зеваки, собравшиеся перед лавкой, лишены голоса, а появление портрета не сразу поражает художника. Дивясь талантливой кисти неизвестного мастера, написавшего портрет, Чертков (таков вариант фамилии героя в первой редакции повести) вновь принимается рассматривать картины, в надежде найти еще что-нибудь не менее интересное. Завораживающий и пугающий эффект картины обнаруживается позже, уже после покупки. «Действие, произведенное портретом, было всеобщее: народ с каким-то *ужасом* отхлынул от лавки; покупатель, вошедший с ним (Чертковым. – Ю. А.) в соперничество, *боязливо* удалился. Сумерки в это время сгустились, казалось, для того, чтобы сделать *еще более ужасным* это непостижимое явление (здесь и далее выделено мною. – Ю. А.)» [3, 215].

Эстетическая категория *ужасного* занимает в художественном мире Гоголя особое место. Она всегда сопровождается эффектом потрясения. Все оттенки безотчетного страха, вызванного неожиданным столкновением с инфернальным, представлены в данном фрагменте. Гоголь, особенно периода «Арабесок», склонен к *животности* и *контрасту*, поэтому, конструируя сюжет сцены, он заставляет сумерки внезапно спуститься на лавку в Щукином дворе, что должно красноречиво свидетельствовать о смутной опасности происходящего. Подобно барочному художнику, Гоголь как бы освещает бытовую зарисовку, по замечанию А. Т. Парфенова, «светом из другой сферы существования»: «Он воспроизводит бытовую поверхность действительности со множеством реальных деталей. Но эта бытовая поверхность сгущена и остра-нена, она заряжена энергетикой, идущей из глубин бытия, в любой момент может перейти в фантастику» [Парфенов, 1996, 146]. Контраст света и тени создает особую эмоциональную напряженность,

которая не отпускает читателя и заставляет его внимательно следить за судьбой художника, нежданно столкнувшегося с мировым злом.

Представляя традиционную историю искушения героя, Гоголь намеренно усиливает его бедственное положение. В первой редакции «Портрета» Чертков, по приходе домой, сидит при свечах, которые зажег слуга. Во второй редакции на просьбу зажечь свечу Никита отвечает, что «свечи нет... да ведь и вчера еще не было». Изображение художника, сидящего в погруженной во тьму комнате наедине с дьявольским портретом и одержимого бесом сомнения в необходимости своей работы, становится *эмблематичным*. Необходимым комментарием к нему служат слова: «И ненастное расположение духа овладело им вполне» [3, 67]. Гоголь настойчиво связывает состояние души героя с его творческой деятельностью. Очень уместными в связи с этим становятся дальнейшие авторские рассуждения о таланте Чарткова, «пророчившем многое». Возникает образ профессора, предостерегающего своего талантливого ученика от искушения: «Смотри, брат... у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь» [3, 67].

Вся дальнейшая история Чарткова, не внявшего наставлениям профессора, – это история его постепенного духовного падения. Бес гордости и тщеславия постепенно овладевает его душой. Это особенно акцентируется во второй редакции повести. Так, в первой редакции нет газетной статьи о художнике, которую он с тайным удовольствием читает, несмотря на то, что сам же ее и заказал. Нет его мечтательных рассуждений о том, что он «зашибет их всех, и может быть славным художником» [3, 78]. И нет речей зрелого Чарткова о бесполезности кропотливого труда художника: «Гений творит смело и быстро. Вот у меня...» [3, 88]. Душа художника Чарткова подверглась уже необратимому распаду, и тем более страшным выглядит его прозрение после встречи с творением истинного художника, величественным, музыкальным и гармоничным. Картина неизвестного мастера сродни «согласной, торжественной песне». Она – воплощение Добра и Красоты и очевидное противопоставление дьявольскому портрету: «*Чистое, непорочное, прекрасное*, как невеста, стояло перед ним (Чартковым. – Ю. А.) произведение художника. *Скромно, божественно, невинно и просто*, как гений, возносилось оно над всем.

Казалось, *небесные фигуры*, изумленные столькими устремленными на них взорами, *стыдливо* опустили прекрасные ресницы <...> ...а картина между тем ежеминутно казалась *выше и выше*; *светлей и чудесней отделялась от всего* и вся превратилась наконец в один миг, *плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление*» [3, 91].

Явленное на суд публики полотно – это художественное воплощение гоголевской мечты о величии и силе искусства. Если созерцание страшного изображения ростовщика сопровождалось возгласами ужаса, то всех стоящих перед новым шедевром охватила благоговейная тишина. Изображение не наводило на людей страх и уныние, не подавляло в них волю, а возвышало и одухотворяло, «невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину» [3, 91].

Чартков как бы поддается всеобщему впечатлению, хотя для него подлинный эффект картины обнаруживается несколько позднее, по возвращении домой: «Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова» [3, 92]. Перед глазами застывшего в неподвижности художника проносится вся его жизнь, он как бы возвращается к истокам, переосмысляет свое прошлое и пробует начать все заново. Не случайно в его сознании рождается замысел создания образа «отпавшего ангела», так как «эта идея была более всего согласна с состоянием его души». С этим связываются читательские ожидания истории чудесного воскрешения героя. Но автор не оправдывает этих ожиданий и рассказывает чудовищную историю о том, как «отпавший ангел» Чартков, одержимый под конец еще и демоном зависти, уничтожает подлинные произведения искусства. Прозрение дарует герою истинное знание и понимание происходящего, но это лишь приближает его гибель. «Он только отрицает, – замечает по поводу завершения трагической судьбы Чарткова исследователь Л. К. Долгополов, – и это отрицание Гоголем возводится в степень демонического разрушительства» [Долгополов, 1969, 92]. Преступив когда-то запретную черту, герой продолжает теперь дело дьявола и уничтожает остатки добра и истины, воплощенных в этих творениях.

Нарастанием эсхатологизма отличается и вторая часть повести, подвергнутая еще более значительной переделке, нежели первая. Гоголь сохранил двухчастность композиции и концепцию каждой из частей: в обеих редакциях повести первая часть – изобразительная – представляет историю *обезображивания* художника Чарткова, т. е. только первую часть сюжета «гибели – возрождения»; вторая часть – нравоучительная – разворачивает указанный сюжет в полной мере, она содержит завещание художника-отшельника и повествование о чудесном *преображении* героя. В более раннем тексте «Портрета» нет историй несчастных, ставших жертвами дьявола-ростовщика. Гоголь подчеркивает, что жертвами бесовского промысла становятся лучшие, благороднейшие люди. Зло наступает, и остается все меньше тех, кто способен ему противостоять. В ранней редакции повести образ ростовщика более индивидуализирован, автор даже дает ему звучное греческое имя – Петромихали. В поздней редакции «Портрета» Гоголь, наоборот, как бы стирает черты индивидуальности облика ростовщика, делая его лишь одним из многочисленных ликов дьявола. Образ художника, автора таинственного портрета, в ходе работы над повестью тоже претерпевает значительные изменения. Они касаются не столько самой личности героя, сколько наиболее значительных моментов его судьбы.

В первой редакции повести читатель узнает о бедственном положении художника, который из-за нужды едва не стал жертвой проклятого Петромихали. Во второй редакции Гоголь меняет условия жизни своего героя, делая акцент на его аскетизме: «Он работал за небольшую плату, то есть за плату, которая была нужна ему только для поддержания семейства и для доставления возможности трудиться» [3, 105]. Именно благородство и чистота помыслов героя позволяют ему без труда отказаться от богатств, которые сулит ростовщик за возможность быть запечатленным на холсте. И только перед искушением написать такой яркий и колоритный образ художник не может устоять. Пылкий ум героя и художнический азарт требуют максимального приближения к границе, положенной воображению: «...он положил себе преследовать с буквальной точностью всякую незаметную черту и выраженье. Прежде всего занялся он отделкою глаз. В этих глазах столько было силы, что, казалось, нельзя было бы

и помыслить передать их точно, как были в натуре. Однако же во что бы то ни стало он решился доискаться в них последней мелкой черты и оттенка, постигнуть их тайну...» [3, 106]. Одержимый жаждой чрезмерного *ведания*, постижения тайны, художник слишком приблизился к натуре. Он не смог побороть искушение, поэтому на нем лежит значительная доля вины за все произошедшее впоследствии из-за проклятого портрета.

Чтобы побороть обнаруженное в себе самом бесовское начало и искупить свой грех перед людьми, герой удаляется в монастырь. Вторая редакция акцентирует пройденный художником путь страдания и аскезы. Возрожденный и обновленный живописец вновь берется за кисть и создает не образ Богородицы, как в первой редакции, а сюжет рождения Иисуса, сопрягая идею *рождения с возрождением*, как это ранее было представлено Гоголем в притче «Жизнь». Разворачивая сюжет традиционного искушения и последующих за ним нравственной гибели и воскресения, автор соотносит историю героя с основными этапами своей собственной духовной биографии.

Писатель попытался превратить вторую часть повести в своеобразный эстетический манифест, вложив в него свои уже значительно трансформированные представления об искусстве, его задачах и о миссии художника. Смысловым ядром второй части становится духовное завещание религиозного художника, написавшего некогда страшный портрет, но смирением и покаянием искупившего свой грех. Содержание завещания – тот фрагмент повести, который был подвергнут наибольшей переделке. Более ранний текст завещания насыщен грозными и предостерегающими апокалиптическими интонациями: «...уже скоро, скоро приблизится то время, когда искуситель рода человеческого, антихрист народится в мир. Ужасно будет это время: оно будет перед концом мира. Он промчится на коне-гиганте, и великие потерпят муки те, которые останутся верными Христу» [3, 247]. И стилистика, и образность речи старого художника напоминают книгу откровений Иоанна Богослова, тем более что в завещании отшельника также присутствует момент откровения: «Но слушай, что мне открыла в час святого видения сама Божия Матерь...» [3, 248].

Поток апокалиптических откровений старого художника обрывается несколько идеализированным финалом: чудесное

вмешательство Божией Матери пресекает действие зла в данном конкретном случае. Для Гоголя – религиозного мыслителя финал был вполне приемлем, но Гоголя-художника он не удовлетворял, поскольку выдвижение на первый план сверхъестественного не позволяет разрешить проблемы взаимоотношений искусства, религии и жизненной практики.

Тональность второго завещания более спокойна. Здесь нет столь ярких апокалиптических откровений, как в первом. Герой говорит спокойным и уверенным тоном человека, обладающего высшим знанием. Он знает, что «талант есть драгоценнейший дар Бога», что в своей деятельности истинный художник уподобляется творцу и что «в ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом». Подобно профессору, наставлявшему Чарткова, старый живописец предостерегает сына: «Путь твой чист, не совратись с него» [3, 111].

Художник-отшельник раскрывает сыну тайну и смысл истинного искусства – они в постоянном самоотверженном труде, в терпении, которого не хватило Чарткову, в необходимости непрестанного самовоспитания. Именно духовный потенциал искусства утверждает его первенство среди других сфер человеческой деятельности: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве» [3, 112]. Потому еще более важным предостережением звучит следующая мысль духовного завещания старого живописца: «Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою» [3, 112].

Существенным достижением второй редакции явилась реализация триединства веры, нравственности и художественности, которое противопоставлялось обозначенной Р. Джексоном триаде безумия, сверхъестественного и натурализма [Джексон, 1995, 62–68]. «Исследуй, изучай все, что ни видишь, – наставляет теперь сына старый художник, – покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья» [3, 111]. По мнению Гоголя, художник, избравший для себя путь служения, должен неизменно соотносить свои произведения с вечными духовными ценностями и отдавать предпочтение взору *внутреннему* перед *внешним*, дабы не *видеть*, но *прозревать*. Таким образом, от тезиса, развернутого в статьях «Арабесок», – о необходимости использовать

в художественном произведении все многообразие изобразительно-выразительных средств – писатель приходит к идее углубления духовного содержания искусства, декларированной позднее в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Об изменении взглядов Гоголя на искусство ярче других свидетельствует статья «Исторический живописец Иванов». Гений Иванова, по мнению Гоголя, выразился в том, что художнику удалось *без каких-либо специальных эффектов* представить «ход обращения человека ко Христу» [6, 283]. Иванов оказался близок Гоголю как художник, «которому труд его, по воле Бога, обратился в его душевное дело», что, несомненно, представляло «явление слишком редкое в мире, явление, в котором вовсе не участвует произвол человека, но воля того, кто повыше человека» [6, 282, 285]. Гоголь, подобно Иванову, прошел трудный путь нравственного становления и обращения к основам христианского учения. «Я это знаю и отчасти даже испытал сам, – пытается писатель через свой собственный духовный опыт объяснить многолетнее молчание великого живописца. – Мои сочинения тоже связались чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитанием. В продолжение более шести лет я ничего не мог работать для света. Вся работа производилась во мне и собственно для меня» [6, 286]. Писатель настаивает: нет смысла «в эти минуты переходного состояния душевного пробовать объяснять себя какому-нибудь человеку; нужно бежать к одному Богу, и ни к кому более» [6, 287]. Слово, произнесенное в смутный момент душевного становления, может быть ложно. К тому же велика вероятность, что это ложное слово потом еще будет и превратно истолковано.

Может быть, поэтому мысль об ответственности писателя за каждое произнесенное слово и за свое творчество в целом еще более отчетливо зазвучала в поздней публицистике Гоголя. В статье «О том, что такое слово» читаем: «Поэт на поприще слова должен быть также безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще». Взгляд автора статьи устремлен в будущее, к потомкам, которые будут внимательно вчитываться в то, что создали его современники и он сам, и которым не будет «дела до того, кто был виной, что писатель сказал глупость или нелепость, или же вообще выразился необдуманно и незрело» [6, 186]. Гоголь осознает

свою ответственность не только перед будущими поколениями читателей, но прежде всего перед Богом. Слово «есть высший подарок Бога человеку», а потому обращаться с ним нужно очень бережно. «Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом – в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет. И тогда с самым чистейшим желанием можно про-извести зло», – продолжает Гоголь развивать мысль, заявленную в «Историческом живописце Иванове» [6, 187].

Бережное отношение к слову становится для Гоголя важнейшим критерием оценки не только собственной речевой деятельности, но и творчества современных ему поэтов. В статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» он снова обращается к гению Пушкина, отмечая особый лаконизм его стихов: «Никто из наших поэтов не был еще так скуп на слова и выраженья... так не смотрел осторожно за самим собой, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того и другого» [6, 332]. Пушкинское умение обращаться со словом проистекает, по мнению Гоголя, из зрелости души поэта, помноженной на божественный дар. Поэтому его лирика – образец для молодого поколения стихотворцев, многим из которых уже повредила чрезмерная снешность: «...они стали передавать невызревшие движенья души своей, тогда как самая душа не набралась еще поэзии, доступной и близкой другим, и когда определено было им совершить прежде свое внутреннее воспитание и до времени умолкнуть» [6, 338].

Гоголь до последнего момента верил в преображающую силу искусства, вооруженного божественной верой. Уже в зрелом возрасте писатель из всех видов художественного творчества отдавал предпочтение поэзии как искусству, обладающему наибольшей силой воздействия на душу человека. В письме «О лиризме наших поэтов», обращенном к В. А. Жуковскому, писатель объясняет эту способность русской поэзии влиять на внутренний мир человека особым характером ее *лиризма*. В ней чуткому уху слышится «что-то близкое к библейскому», и сама она являет «то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных

и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» [6, 204]. Русская поэзия становится высшим проявлением лиризма, потому что непосредственно соприкасается «с верховным источником лиризма – Богом». Это соприкосновение происходит в душе поэта, которая уже по определению содержит в себе высшее благородство. Отсюда особо серьезное отношение к поэту в России, проистекающее от осознания высокого предназначения самой поэзии.

Духом просветительства наполнена статья «Чтения русских поэтов перед публикою», где настойчиво звучит мысль о необходимости публичных поэтических чтений. Они способствуют воспитанию хорошего вкуса у простолюдина, развитию эстетического чутья публики. Публичные чтения русских поэтов потому способны произвести потрясающий эффект, что затрагивают в большей степени душу, а не разум слушателей, апеллируют к их восприимчивости и душевной отзывчивости. Среди русских людей есть очень много «способных всему сочувствовать», и потому правильное чтение не может не найти у них отклика [6, 189]. Нужно только, чтобы в голосе чтеца послышалась «неведомая сила, свидетель истинно-растроганного внутреннего состояния. Сила эта сообщится всем и произведет чудо: потрясутся и те, которые не потрясались никогда от звуков поэзии» [6, 190].

«Чудо», о котором говорит Гоголь, – это долгожданный эффект преображения, который должен стать результатом потрясения толпы красотой и нравственной чистотой русской поэзии. Чтение русских поэтов перед публикой рассматривается автором статьи как социальное служение и как акт христианского милосердия: «Не знаю, кому принадлежит мысль – обратить публичные чтения в пользу бедным, но мысль эта прекрасна. Особенно это кстати теперь, когда так много страждущих внутри России от голода, пожаров, болезней и всякого рода несчастий» [6, 190]. Духовная помощь страждущим, по мнению Гоголя, едва ли не более необходима, чем материальная. Протянуть эту руку помощи – вот в чем видится мыслителю высшее предназначение искусства.

Идея *синтеза* разных видов *искусств* с целью усиления воздействия на публику продолжает звучать в поздней эстетике Гоголя. Но теперь, по его представлениям, поэзия, как ведущий

тип художественного творчества, должна синтезировать в себе конструктивные возможности архитектуры, изобразительные возможности живописи и все приемы эмоционального воздействия, свойственные музыке. Образцом подобного художественного синтетизма и явилась, по мнению Гоголя, гомеровская «Одиссея» в переводе Жуковского. Мастерство Жуковского как переводчика заключается именно в том, что ему удалось сохранить архитектурность «Одиссеи» и передать лиризм гомеровского повествования. Для этого надо обладать необыкновенным эстетическим чутьем: «Нужно было его стиху выработаться на сочинениях и переводах с поэтов всех наций и языков, чтобы сделаться потом способным передать вечный стих Гомера, – уху его наслушаться всех лир, дабы сделаться до того чутким, чтобы и оттенок эллинского звука не пропал...» [6, 193]. Эта особая художественная чуткость Жуковского – результат серьезной нравственной работы.

Чтобы перевод получился таким удачным и таким блестящим, необходимо было до конца пройти долгий и трудный путь нравственного становления, как это произошло с художником Ивановым, как это случилось с самим Гоголем: «...нужно было совершиться внутри самого переводчика многим таким событиям, которые привели в большую стройность и спокойствие его собственную душу, необходимые для передачи произведения, замысленного в такой стройности и спокойствии; нужно было, наконец, сделаться глубже христианином, дабы приобрести тот прозирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни» [6, 193].

Речь здесь идет о взоре внутреннем, способном за временным прозревать вечное и дарованном всем настоящим поэтам. Способность язычника Гомера проникать в природу вещей трактуется Гоголем как дар небесный, ниспосланный «всевидевшему слепцу», чтобы он научил окружающих жизненной мудрости. Христианин приобретает такую способность только после тяжелой и кропотливой работы по самовоспитанию и душевному очищению. Станный на первый взгляд вывод Гоголя: чтобы понять всю глубину языческой эпопеи Гомера, нужно быть истинным христианином, – становится понятен и вполне объясним с точки зрения авторской логики.

Таким образом, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» находит разрешение ключевой вопрос всего гоголевского творчества: искусство может служить добру только в том случае, если идет об руку с религией. Искусство, предоставленное самому себе, неизменно обретает черты бесовства, которое продолжает множиться в мире и может завладеть даже душой художника. Единственное, что, по мнению Гоголя, можно противопоставить могуществу дьявола, прорывающегося в мир, – это «зрелость души», которая достигается путем духовно-нравственного самосовершенствования.

Бочаров С. О стиле Гоголя // Типология стилевого развития Нового времени. М., 1979.

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 6.

Джексон Р. «Портрет Гоголя»: триединство безумия, натурализма и сверхъестественного // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995.

Долгополов Л. К. Гоголь в начале 1840-х годов («Портрет» и «Тарас Бульба»: вторые редакции в связи с началом духовного кризиса) // Рус. лит. 1969. № 2.

Парфенов А. Т. Гоголь и барокко: «Игроки» // Мировое древо. 1996. Вып. 4.

Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Л. Н. Житкова

КНИГА Н. В. ГОГОЛЯ «ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» И ДИНАМИКА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ 1850-х гг.

Книга «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя по выходе своем вызвала, как известно, негативное отношение. Реакция В. Белинского, как и всего прогрессистского лагеря, – людей, по словам Гоголя, «европейского взгляда», также

© Житкова Л. Н., 2007